

JAKUB SKURTYS Uniwersytet Wrocławski

„NIEPRZEKRACZALNA JEST BARIERA CIAŁA” UCIELEŚNIENIA ADAMA WAŻYKA*

Gdy spojrzeć na dzieje polskiej awangardy z perspektywy filozoficznej, kluczowym dla całej nowoczesności problemem będzie kwestia podmiotu i jego relacji: ze światem, z językiem, z sobą samym; podmiotu narażonego na wpływ depersonalizujących czynników socjologicznych i psychoanalitycznych¹. Ta walka o tożsamość przełożyła się oczywiście również na obraz ciała, które, kolokwialnie mówiąc, z awangardowych praktyk nie wyszło cało. Odarte z metafizycznej aury poprzedniej formacji, dekomponowane, deformowane, groteskowo przekrzywiane (Roman Jaworski), usztuczniane, poddawane manekinizacji (Bruno Schulz), spacyfikowane albo przeciwnie: otwarte na doznania (Bruno Jasioński, Anatol Stern), odzyskujące mięsistość (Julian Przybos) i „bebechowatość” (Witkacy), nieustannie wymykające się procesowi racjonalizacji (Aleksander Wat) – ciało przewinęło się przez awangardę Dwudziestolecia międzywojennego jako ważny czynnik rewolucyjny. Po pierwsze, dezautomatyzowało przekaz poetycki i zaprzeczało zbyt dosłownie rozumianej kategorii *mimesis*; po drugie, odzyskiwało analogie między pracą fizyczną a działalnością literacką², pozwalając artystom wrócić z wyżyn ideowych w sferę politycznej *praxis*. Te sposoby „działania” metaforyką somatyczną przełożyły się też na refleksję teoretyczną, wypełniły manifesty i zapiski, często czynione po latach i przybierające postać gorzkich rozrachunków, jak *Dziwna historia awangardy Ważyka* czy *Mój wiek* Wata.

Zwykliśmy myśleć o ciele nowoczesnym jako o elemencie dychotomii, o ciele przeciwstawiającym się, opierającym się albo poddającym się pracy świadomości, silnego podmiotu, który każdorazowo musi się z ciałem zmierzyć, wpiernić przezwy-

* Tekst powstał w ramach grantu „Nauka chodzenia”. *Świadomość późnonowoczesna w metapoetycznych wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70.*, realizowanego z programu NPRH 2013/2014 (nr 11H 13 0651 82).

¹ Zob. np. B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007. Mniej filozoficznym, za to bardziej socjoliterackim konceptem, wedle którego przeprowadzono najciekawsze podziały w obrębie modernizmu, będzie kwestia autonomii – zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004. – P. Bürger, *Teoria awangardy*. Przeł. J. Kita-Huber. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków 2006.

² Zob. np. J. Przybos, „Poiein” – *znaczy: robić*. W: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.

ciężyc je, potem zaś pogodzić się z nim lub skapitulować wobec niego³. Kluczowe pytanie dotyczyłoby teraz tego, w jaki sposób przebiegała owa refleksja w myśli „postawangardowej” bądź to u twórców, którzy brali bezpośredni udział w międzywojennych ruchach, a z czasem zmuszeni byli przewartościować swój dorobek z dawnych lat (Ważyk, Wat, Czesław Miłosz, Tadeusz Peiper, Przyboś), bądź też u takich, dla których była to tradycja najbardziej aktualna, zmuszająca dopiero do wypracowania własnego stanowiska (jak Tadeusz Różewicz, Marian Jachimowicz, Stanisław Czycz lub Witold Wirpsza). Czy w ogóle coś uległo zmianie? Czy wraz z przedefiniowaniem znaczenia Wielkiej Awangardy, kolejnymi odejściami ideowymi, a potem powrotami do niej nastąpiło u wspomnianych twórców przesunięcie z dychotomicznego rozumienia na bardziej płynne, powiedzmy: późnonowoczesne, w którym ciało nie stanowi już obciążonego platońsko-chrześcijańską winą, grzesznego pojemnika dla duszy?

Dotąd wiele takich uwag poczyniono i wcale nie dotyczyły one w pierwszej kolejności poezji, ale właśnie metaliterackich tekstów, w których najklarowniejsze okazywało się to, co przepracować próbowała następnie poetycka *praxis*. Najoczywiściej byliby wybrani w tym wypadku autorzy borykający się z ciałem przez całe życie, tematyzujący je już od początku twórczości, potem zmuszeni włączyć do swoich zainteresowań również własny proces chorowania i starzenia się. Sporo dowiedzieliśmy się o Waciu, m.in. dzięki studiom Adama Dziadka⁴, nasuwają się tu też psychosomatycznie udręczony, „schizoanalityczny” Peiper⁵ oraz perypatetyczny Przyboś⁶, ucieleśnieni i rozpatrywani w kontekście swoich uwag o somatycznym uwikłaniu literatury⁷. W niniejszym szkicu interesować mnie będzie jednak postać mniej oczywista – Ważyk, zarówno ze względu na jego własny stosunek do awangardowej młodości, jak i na rolę ciała, które zaledwie śladowo, niby echo, nawiedza teksty tego autora. W przeciwieństwie do wymienionych poetów – nigdy nie napisał on szkicu, w którym problematyzowałby tę kwestię wprost. Z pewną nienachalną oczywistością cielesność przewija się przez jego pisma z lat powojennych, odgrywa znaczącą rolę w eseistyce, rzadziej natomiast – w odniesieniu do twórczości z lat dwudziestych XX wieku – pojawia się w wierszach (choć i przed wojną takich utworów było relatywnie niewiele).

Ważyk to w pierwszej kolejności poeta świadomości, poeta *stricte* nowoczesny w tym rozumieniu nowoczesności, które nacisk kładzie na podmiot i jego walkę

³ Wnikliwą analizę różnorodnych użyczeń teorii somatycznych (głównie ponowoczesnych) do interpretacji poezji nowoczesnej przedstawiła B. Przymuszała w rozprawie *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* (Kraków 2006). Zob. też A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*. Gdańsk 2013.

⁴ A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

⁵ Zob. A. K. Waśkiewicz, „Woń rzeźni i róż”. *O erotyce Tadeusza Peipera*. W: *W kręgu „Zwrotnicy”. Studia i szkice z dziejów Krakowskiej Awangardy*. Kraków-Wrocław 1983. – J. Fażan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010. – J. Grądziel-Wójcik, „Jesteśmy czuli”. *Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*. W zb.: *W kręgu literatury i języka*. Red. M. Michalska-Suchanek. Gliwice 2012.

⁶ Zob. Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*). „Teksty Drugie” 2002, nr 6.

⁷ Zob. np. Przyboś, *Zapiski bez daty*. – T. Peiper, *Poezja ciała*. W: *Tędy. – Nowe usta*. Oprac., red. T. Podolska. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972.

z językiem o utracony/odzyskany świat. „Umysł – oschły, talmudyczny” – przyłgnęło doń nieprzychylnie określenie, ukute przez Artura Sandauera⁸. Można odnieść wrażenie, że coś w ciele Ważyka zdematerializowało się, że jest ono problematyzowane niechętnie, powierzchownie, że zwykle przykrywa je kostium, ubranie, rola społeczna, a jeśli już wychodzi z szafy, nie jest ani (to skrajne przykłady) preżącym mięskły ciałem Przybosa, ciałem poety-zdobywcy i jego transgresywnie „malinową sutką”⁹, ani też ciałem szczególnie umęczonym, które służy jako świadectwo nie-ludzkiej historii XX wieku (jak stało się to choćby u Wata). Nie, Ważyk z pozoru nie ma ciała. Jego wiersze dotyczą problemów świadomości, odbywa się w nich walka między umysłem buchaltera i rewolucjonisty, między „szarym człowiekiem” a działaczem polityczno-kulturalnym, ale nie między namiętnie doświadczającym „sensorem” a zwięzłym kronikarzem rzeczywistości. Mimo wszystko przecież pisał: „jestem jak radio gadam wieloma głosami” (W 25)¹⁰, i chciał rejestrować przepływ mowy świata. Zwróćmy jednak uwagę, jak zręcznie wyzbyto się ciała i tutaj, jak podstawiono za nie coś innego: radio, czyli maszynę, która pełnić zaczyna funkcje sensora miast tego, co pierwotnie organiczne i naturalne.

Ale ciała pozbawiają Ważyka także wszystkie wpływowe interpretacje, które od początku skupiały się bądź to na alternatywnym wobec Peipera modelu świadomości w wierszu, bądź też na relacji między językiem a światem – jako arbitralnej, zakodowanej i poszukującej przyległości (ewentualnie zapośredniczonej w micie) – do czego przyczynił się zresztą sam poeta poprzez swoje rozprawy o cybernetyce i wer-sologii¹¹. Ciekawie wyeksponowała ten temat właściwie tylko Dorota Walczak-Delanois, poświęcając mu cały rozdział napisanej przez siebie monografii. Z niejedną uwagą badaczki można dziś polemizować, przede wszystkim z tym, że wspólnym punktem widzenia objęła ona Ważyka, Kurka i Brzękowskiego, co sprawia, że indywidualność twórcza zaciera się w czymś na wzór trzeciej drogi rodzinnej awangardy – między ciałem „Zwrotnicy” a ciałem futurystów¹². Z wieloma jednak wypada też się zgodzić, zwłaszcza z typologią cielesności, ze spojrzeniami z perspektywy ciała

⁸ A. Sandauer, *Byłem...* Warszawa 1991, s. 97.

⁹ J. Przybós, *Róża (III)*. W: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Koment. oprac. A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 362. BN I 266.

¹⁰ Skrótem W odsyłam do: A. Ważyk, *Wagon. Wiersze*. Warszawa 1963. Ponadto stosuję w artykule jeszcze takie skróty na oznaczenie innych dzieł tego autora: Dz = *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976; K = *Kwestia gustu. W: Eseje literackie*. Warszawa 1982; WP = *Wybór poezji*. Wstęp J. Trznadel. Warszawa 1967; Z = *Zdarzenia*. Warszawa 1977. Liczby po skrótach wskazują stronie.

¹¹ Zob. J. Trznadel, *Wątpiący i empiryczny*. W: *Różne trzecie. Szkice o poezji współczesnej*. Warszawa 1966. – M. Zieliński, *Pourót do Inkipo – Adam Ważyk*. W zb.: *Poeci Dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. Warszawa 1982. – M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, rozdz. *Geometryczne fantazje nowej logiki (Ważyk)*. – W. Krzysztożek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*. Warszawa 1985. – T. Brzozowski, *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*. Szczecin 1994. – M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004, s. 230–253. – A. Kluba, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004, rozdz. 4: *Poezja mitu kratylejskiego Adama Ważyka*.

¹² D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka*. Poznań 2001, rozdz. 4: *Wobec ciała*. Ostatnio konieczność przemyslenia

ożywającego (jako elementu metaforyki czy tropu animizacji), ciała ożywionego, martwego i śniącego. Niewątpliwie ma także rację badaczka, gdy pisze, analizując słynną *Aortę*, że u Ważyka „ciało i miasto funkcjonują razem dyskretniej i ciekawiej [niż u Kurka – J. S.]. W jego cielesnych obrazach ukrywa się zawsze jakaś głębsza myśl filozoficzna [...]”¹³. Ta dyskrecja zwraca uwagę szczególną, bo autor *Labiryntu* – również ten z interpretacji Walczak-Delanois – rzadko wprost tematyzuje ciało, a jeśli już, włącza je w kontekst symboliczny: mody, nowoczesności, erotyzmu, przestrzeni. Innymi słowy, ciało służy Ważykowi jako narzędzie poetyckie i filozoficzne, zwykle zresztą nie jest jego własnym ciałem, lecz ciałem obcym, przedmiotem obserwowanym i analizowanym w wierszu lub na wiersz projektowanym (jak we wspomnianej *Aorcie*). Najbardziej trafne wydają się jednak konkluzje Walczak-Delanois dotyczące „uprzestrzenniającej” funkcji ciała u autora *Wagonu*, tej samej, która organizować będzie jego metaliterackie refleksje zawarte w esejach:

Ważyk przyznaje zmysłom spore znaczenie w poznawaniu świata. Usiłuje wbrew zaleceniom surrealistów objąć poznawane fragmenty intelektualnym uporządkowaniem, nadać im własną formę [...].

Podróże cielesne bywają podróżami w przestrzeni i czasie. Ważyk sięga głębiej, odczytuje zmienność nastrojów, chłód i żywy temperament, szczęście i smutek¹⁴.

Kluczowym doświadczeniem somatycznym jest dla poety spacerowanie, pokonywanie przestrzeni, gdzie ciało służy świadomości jako welikuł (mniej lub bardziej sprawny). Poprzez ciało i dzięki niemu rzeczywiście podróżuje Ważyk w czasie i przestrzeni, a jeśli spojrzymy na teksty z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czyli głównie na eseistykę i późne, uklasycznione już wiersze, dostrzeżemy, że okazuje się ono równocześnie miejscem spotkania, swego rodzaju pomostem między utraconą przeszłością a oddalającą się, wymykającą się percepcji, widmową teraźniejszością.

W ostatnich latach także Karolina Makiela zwróciła uwagę na miejsce ciała w tej twórczości, próbując (może nieco wątpliwie) określić w kategoriach transgresji Ważykową wtórną redakcję tekstów¹⁵. Samo ciało zajmuje ją jednak o tyle, o ile stanowi nośnik przekraczania *tabu* lub reprezentuje formę erotyzmu. Prowadzi to wszakże do istotnych i wartych przypomnienia wniosków:

Erotyzm u Ważyka przybiera formy od bardzo subtelnych obrazów trzymania się za ręce (*Skwer*), aż po sceny orgii pijanych ludzi na ulicy (*Noc żelazna*), które jednak również p o z o s t a j ą z a m a s k o w a n e w z ł o ż o n y c h m e t a f o r a c h.

Sfera seksualności była jedną z dziedzin, w której Ważyk zgadzał się z Peiperowskim pseudonimowaniem rzeczy¹⁶.

zjawiska awangardy z perspektywy somatycznej postulowała J. Grądziel-Wójcik (*Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*. „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22).

¹³ Walczak-Delanois, *op. cit.*, s. 99.

¹⁴ *Ibidem*, s. 116–117.

¹⁵ K. Makiela, *Recykling wierszy – transgresje we wczesnej twórczości Adama Ważyka*. W zb.: *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*. Red. J. Wróbel. Współpr. A. Latocha, K. Makiela. Kraków 2013. Najpełniej wątkiem transgresji zajęła się jednak M. Cywińska (*Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*. Warszawa 2007), znajdując dla Ważyka punkt odniesienia w „doświadczeniu wewnętrznym” G. Bataille’a, ale ciągnąc go tym samym w stronę surrealizmu.

¹⁶ Makiela, *op. cit.*, s. 70. Podkreśl. J. S.

Znowu pojawia się ten sam problem, w świetle którego trzeba by raz jeszcze przeczytać refleksje poety: nadmierna, wręcz niepokojąca dyskrekcja i powierchowość w przedstawieniu i przemyśleniu metaforyki somatycznej, połączona z celowym, psychoanalitycznym przeintelektualizowaniem erotyzmu (wiersze: *Najcieplejszy oddech*, *Niedziela*, *Henryk & Elżbieta*).

Doświadczenie – kluczowa dla nowoczesności i niezwykle ważna dla samego Ważyka kategoria, zwłaszcza w późnych tekstach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – okazuje się przefiltrowane nie przez ciało (i zmysły), ale przez świadomość właśnie; nie jest (jak postulował Ryszard Nycz) magmą, otaczającą węższe, bardziej specjalistyczne formacje „ja”¹⁷, ale wynikiem poetycznej pracy umysłu, który z czasem coraz głębiej pogrąża się w melancholii, obserwując zmieniający się i ulegający entropii świat; ciało nie jest w tym sensie ekstatyczne, lecz esencjalne. Pisze Ważyk w *Grze i doświadczeniu*:

Przez doświadczenie rozumiem to, co zmienia nasze myśli i wyobrażenia o świecie, rozumiem także sumę tych zmian, jak również sumę nie zrealizowanych możliwości i straconych złudzeń. [...] Siły rządzące ludzkimi losami okazały się ciemne i głęboko irracjonalne. Doświadczenie nowoczesne poszerza świadomość, ale nie daje mądrości¹⁸.

Jakże to różne od myślenia Nycza, zanurzonego w Jamesowskim, cielesno-pragmatycznym ujęciu doświadczenia (choć jak wiemy z *Kwestii gustu*, William James był znany autorowi *Semaforów* z lektur jeszcze przedmaturalnych).

Wiersz miał stanowić dla Ważyka raczej model świadomości¹⁹, zapis miał oddawać lub – jak dziś byśmy powiedzieli – performować percepcję czytelnika²⁰, definowanego jako człowiek nowoczesny. Zaakcentowanie tego pierwiastka sprawiło, że w twórczości poetyckiej autor *Wagonu* nie szukał analogii między pracą fizyczną i literacką, nie zgłębiał tematu ucieleśnienia, jak choćby Przyboś czy Peiper, nie liczył na rewolucję poetycką, która odzyskałaby materialny aspekt słowa (inna sprawa, że rewolucję taką przeprowadzał w latach pięćdziesiątych w najbardziej dosłownym, fizycznym sensie). Jako wzorowy formalista, od czego, oczywiście, odżegnywał się w okresie socrealistycznym, Ważyk również język traktował całkowicie arbitralnie, odcinając się od wszelkich etymologicznych i fonetycznych poszukiwań w duchu symbolistów, od jakiegokolwiek uniwersalnej koncepcji znaczenia, którego podstawę stanowiłyby natura organiczna lub odczucia ewokowane przez język.

A jednak był Ważyk wybornym eseistą, świadomym znaczenia etymologicznego i źródeł gatunku, na które sam się powoływał co najmniej dwukrotnie, rozprawę o autorze *Anhellego* tytułując *Przemiany Słowackiego. Essay*²¹ oraz odnosząc się w ankiecie do własnej twórczości: „Szukałem nieraz polemiki z rzecznikami dnia

¹⁷ R. Nycz, *Literatura: lityry lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku „Wagonu” Adama Ważyka*. W: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012; *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*. W: jw.

¹⁸ A. Ważyk, *Gra i doświadczenie*. W: *Eseje literackie*, s. 254–255. Podkreśl. J. S.

¹⁹ Zob. Krzysztof Szek, *op. cit.*, s. 68: „Utwór literacki stawał się w ten sposób modelem percepcji, bardziej komunikatem o sposobie postrzegania świata niż wypowiedzią o tym świecie”.

²⁰ Trznadel (WP 8) pisał: „To dopiero odbiorca puszcza taśmę, to czytelnik puszcza konia w galop”.

²¹ A. Ważyk, *Przemiany Słowackiego. Essay*. Warszawa 1955.

wczorajszego – na scenie albo w essayach. Będę jeszcze próbował. Próbujemy”²². Montaigne’owskie próbowanie się z tematem było więc Ważykowi bliskie i tym bardziej musiał sobie zdawać sprawę, że w takim ujęciu pisanie eseju stanowi formę doświadczania świata i samego siebie, zmagania się z własnym „ja” w sposób najpełniej cielesny²³. Co zatem stało się z ciałem autora *Semaforów* w powojennych latach i jakie miejsce wyznaczył mu on za pośrednictwem swojej bogatej, znacznie obfitszej niż poezja, eseistyki? W niniejszym szkicu staram się symbolicznie wyciągnąć to ciało z szafy, ukazać założenia i konsekwencje, z jakimi wiąże się somatyczna dyskrekcja Ważyka.

Ciało dyskretne

Moje ustalenia nie zmieniają oczywiście faktu, że ten piewca nowoczesnej świadomości jednak ciało miał, o ciele myślał i mierzył się z nim. Poeta napisał wszak po *Semaforach* tom *Oczy i usta*, w prozie zaś debiutował *Człowiekiem w burym ubraniu*, a zanim uwierzył w socrealizm, deklarował się już jako radykalny materialista. Ale jeśli pomyślimy o somatyczności na wzór rozbuchanych wierszy futurystycznych czy organicznych metafor Peipera i Przybosia, znowu znajdujemy w tych tytułach unik: albo mowa o odwiecznych narzędziach poznawczych, o organach recypujących świat, zarazem najbardziej kulturowo i poetycko przetworzonych (są, owszem, fizyczne, lecz przynależą teraz po części do sfery świadomości²⁴), albo też o stroju jako o czymś, co przykrywa i usuwa w cień cielesność, a na swój sposób okazuje się znaczące: określać zaczyna bowiem figurę everymana, człowieka bez konkretnego ciała, za to w pełni utożsamionego z rolą społeczną.

Zanim zastanowimy się nad metaliterackimi powojennymi uwagami poety wokół cielesności, fizyczności czy somatyczności oraz ich spłotów z literaturą i ewentualnie polityką, warto, żebyśmy spojrzeli na obraz, jaki pozostawił po sobie sam Ważyk, gdyż może on się okazać istotny (choć nie kluczowy) dla rozpoznania eseistycznych i jego swoistej niechęci do ciała, jako do tematu czy sposobu kodowania znaczeń. Jest to, oczywiście, obraz przekrzywiony przez historię, przejaskrawiony, popularny głównie dzięki anegdotom i nieprzychylnym pisarzowi świadectwom ludzi, z którymi był skonfliktowany w latach pięćdziesiątych. Ale odnajdujemy w tym obrazie coś ważnego i piętnującego zarazem, coś, co z gruntu wyklucza myślenie o Ważyku w duchu np. wierszy olimpijskich Wierzyńskiego, a zbliża raczej do Leśmiana czy Tuwima.

„Ważyk – brzydki twarzyk” – przyjęło się w pewnym okresie przezwisko, ukute podobno przez Antoniego Słonimskiego jeszcze przed wojną. Wymowny, podniesiony wręcz do rangi legendy jest obraz poety niewielkiego wzrostu. Wspomina Miłosz: „Ważyk był niskiego wzrostu, bardzo brzydki, tak że mówiono »Ważyk – brzydki

²² A. Ważyk, *Odpowiedź na ankietę*. „Odrodzenie” 1949, nr 3, s. 1.

²³ Zob. R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.

²⁴ A jednak Ważyk wskazywał wprost na somatyczny charakter tytułu *Oczy i usta*, diagnozując w nim po latach „nadwrażliwość oralną” i „namiętność pochłaniania”, która charakteryzowała, jego zdaniem, futurystów: „Sam tytuł tomu w intencji autora oznaczał, że oczami wchłania się świat, a ustami wypowiada się go po przetworzeniu, ale fakty poetyckie są szersze od świadomości autora” (Dz 47, przypis 1).

twarzyk», ale piękne kobiety znajdowały w nim inne walory²⁵. Wzmiankę o przewisku znajdziemy w wielu jeszcze wspomnieniach (sporo z nich przytaczają Joanna Szczesna i Anna Bikont²⁶), co świadczy o dużej popularności autora *Semaforów* w środowiskach artystycznych. Publiczności angielskiej przekazała je zaś Marci Shore w swojej monografii *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*²⁷. Równie bezpartonowo wypowiadają się w dokumencie filmowym o twórczości Ważyka z cyklu *Errata do biografii Jerzy Sito* (przypominając docinki na temat głosu i dykcji poety) oraz Ryszard Matuszewski, którego słowa warto przytoczyć:

Zobaczenie po raz pierwszy Ważyka [...] dało to, z czym się często człowiek spotyka, że czyta wspólnie wiersze, a potem nagle widzi jakiegoś karzełka albo jakąś postać, która zupełnie nie odpowiada wyobrażeniom o tym, jak ma wyglądać poeta. Ważyk był brzydki, niskiego wzrostu, w dodatku bardzo niewyraźnie mówił, miał bardzo złą dykcję²⁸.

Nie przebierał też w słowach Zygmunt Hertz, z którego listów do Miłosza wielokrotnie możemy wyczytać najpierw pogardliwy stosunek do autora *Semaforów*, a potem sporą dozę litości i niesłabnącą ironię, skutkującą deminutywami „Ważunio” czy „malutki człowieczek”. Jednak i tu wkrada się echo groteskowości (powojennego już) Ważyka:

On mnie niebywale śmieszy. Byłem u niego po coś tam: trochę opuszczone spodnie, obcisła koszula wystająca z nich z tyłu, dreptanie po pokoju, puste pudełka po daktylach na kaloryferze, a w nich rozmaite gatunki serów („Czy zna pan Rebluchon, dobry ser?” „Zaraz, zaraz chwileczkę” – otwiera pudeleczek, szuka, wyciąga jakieś z rannego pantofla – „czy to ten?”, i pokazuje jakiś zeschnięty kawałek sera [...]). Tak mi powiało wschodnią Europą, tak widzę, jak Janka cichym głosem przeklinałaby, a Zosia na głos, te wschodnie maniery, ten brud i bałagan, te przydeptane pantofle. A to wszystko razem: inteligentne oczy, wiktuały i chichot ma masę dla mnie wdzięku²⁹.

Z pewnością możemy stwierdzić (na podstawie anegdot Słonimskiego, Himilbacha i innych bywalców „Czytelnika” i SPATiF-u), że w okresie powojennym Ważyk uchodził zarazem za „niesłychanie spokojnego”³⁰, wycofanego człowieka i zapalczego, autorytarnego dyskutanta, skłonnego do długich monologów, lubującego się w ognistych dyskusjach i radykalnych sądach, które nie szły w parze ani z jego drobną posturą, ani z charakterystycznym głosem (najbarwniej określonym chyba jako „dyszkancik”³¹).

Z podobnego czasu pochodzi portret, jaki nakreśliła Ola Watowa, porównując dojrzałego już Ważyka z młodzieńczym:

²⁵ Cz. Miłosz, *Inne abecadło*. Kraków 1998, s. 70.

²⁶ J. Szczesna, A. Bikont, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*. Warszawa 2006.

²⁷ M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*. Przeł. M. Szuster. Warszawa 2008.

²⁸ R. Matuszewski, wypowiedź w: *Adam Ważyk. Errata do biografii*. Reż. A. Gajewski. TVP 2008.

²⁹ Z. Hertz, *Listy do Czesława Miłosza 1952–1979*. Wybór, oprac. R. Górczyńska. Paryż 1992, s. 122.

³⁰ S. Koper, *Życie prywatne elit władzy PRL*. Warszawa 2015, s. 199), który w swojej towarzysko-przyczynkarskiej pracy o życiu powojennym poświęcił autorowi *Semaforów* cały rozdział, pokusił się nawet o stwierdzenie: „Złośliwi uważali, że pod względem towarzyskim Ważyk jest osobą zbędną, bo nigdy się nie uśmiecha i raczej nie ma poczucia humoru”.

³¹ K. Masłoń, *Kontrapunkty Jonasza Kofy*. „Rzeczpospolita” 2011, nr z 16 VII.

Po tak długiej przerwie zobaczyłam człowieka, którego znałam jako młodzieńca chyba dwudziestoletniego. Przychodził do nas. Miał bardzo ładne, niebieskie, jakieś gwiazdziste oczy, chociaż zawsze uważałam, że „Ważyk brzydki twarzyk”. Dopiero teraz na starość twarz jego nabrała wyrazu. Przy jego niskim wroście – jakaś lwia głowa. Nawet powiedziałam mu to, że ma teraz głowę wieszczą, co sprawiło mu niewątpliwą przyjemność. Śmiał się zadowolony³².

To akurat relacja zdecydowanie Ważykowi przychylna, daleka od radykalizmu sądów np. Leopolda Tyrmanda³³. Potwierdza ona przy okazji bliską przedwojenną znajomość Watów z Ważykiem, na której zatuszowanie Wat potem się oburzał³⁴. Z komentarzy do *Kwestii gustu* zawartych w korespondencji z Miłozsem nieco więcej dowiadujemy się również o jego zdaniu na temat autobiograficznych praktyk Ważyka oraz o środowisku, w jakim funkcjonowali obaj twórcy („Adaś – bardzo poetyczny, małowówny, ale nieśmiały, żyjący w swoim świecie, Orcio – syn faktora”³⁵). W kontekście dyskretnej cielesności autora *Wagonu* zastanawiająca jest jednak inna, uczyniona w liście, niewątpliwie trafna uwaga Wata o *Kwestii gustu*:

Właściwie to memuary tego, co czytał od dzieciństwa, wyborna asceza, ale oschlejsza, bardziej czerstwa od *Les Mots Suchar*. Podziwu godna robota, godna szojcheta, celnym nożem odcina wszystko, co należy do jego prawdziwej biografii osobisto-środowiskowej³⁶.

Ascetyczna, oschła, preparująca przeszłość, odcinająca konteksty prawdziwej biografii, a więc życie pozaliterackie – taka wizja eseistyki Ważyka wyłania się z oceny Wata. I równocześnie to właśnie w esejach z *Kwestii gustu* obserwujemy Ważyka jako czytelnika dynamicznego, doznającego wszystkimi zmysłami, przeżywającego literaturę w sposób afektywny³⁷, Ważyka zanurzonego całkiem w litera-

³² O. W a t o w a, *Wszystko co najważniejsze...* Warszawa 2011, s. 37.

³³ W *Dzienniku 1954. Wersji oryginalnej* L. T y r m a n d a (Kraków 2011, s. 142–143) padają pamiętne słowa o jednym z zebrań Związku Literatów: „Następnie ludzie w matuzalemowym wieku, o powierzchowności koszmarnych karłów i maszkar, jak Adam Ważyk i Melania Kierczyńska, informowali o wiele młodszych i normalnie wyglądających ludzi o tym, co to jest miłość dojrzała, czyli proletariacko-partyjna, albo animalistyczna, czyli burżuazyjno-imperialistyczno-amerykańska”.

³⁴ A. W a t (*Korespondencja*. Cz. 1. Wybór, oprac., przypisy, posł. A. K o w a l c z y k o w a. Warszawa 2005, s. 425) notuje: „Wpadłem w osłupienie, gdy czytałem o sobie. Pisze [Ważyk] o mnie tak, jakby pierwszy (i ostatni) raz widział mnie na sali recitalu futurystycznego. A przecież już kiedy miał 10 lat, bywałem u nich – niemal codziennie, jego brat Tristan, który modelował się na Dorianą Graya (on i jedna siostra wyróżniali się urodą w tej rodzinie wyjątkowo brzydkich twarzy), był moim najbliższym kolegą szkolnym, starsza siostra, wzorująca się ni to na Ifalaji, ni to na dziewicze prerafaelska, starsza od nas o lat kilka, zaręczona ze starawym, brzydkim, nudnym medykiem, uwodziła mnie letnimi wieczorami na balkonie, brat Saul pisał sjonistyczne artykuły i wiersze, posługując się nie tylko Lindem (to bardzo znane), ale słownikiem gwar Karłowicza i potężnym, własnoręcznie dla swego użytku sporządzonym słownikiem rymów. Ojciec był straszny Żyd, wszyscy się go bali, na szczęście rzadko wychodził ze swego gabinetu [...]”. Zabawna sprawa, że ten sam zarzut pominięcia wystosował A. W a ż y k (*Przeczytałem „Mój wiek”*. „Puls” 1987, nr 34, s. 52) pod adresem Wata i jego pamiętnika *Mój wiek*: „Czytając w tej książce wzmianki o sobie, mam wrażenie, że jestem postacią z fantasmagorii, a przecież jest prawda, że zna mnie od dziecka i że w latach 1926–28 byliśmy zaprzyjaźnieni. Bardzo to dziwne”.

³⁵ W a t, *op. cit.*, s. 426.

³⁶ *Ibidem*, s. 425.

³⁷ O somatycznym aspekcie „praktyki czytelniczej” Ważyka pisała wyczerpująco M. K o r o n k i e w i c z (*Fachowy zwykły czytelnik*. „Przerzutnia” 2015, nr 1. Na stronie: <http://przerzutnia.pl/wp-content/uploads/2015/03/6-Koronkiewicz.pdf> (data dostępu: 20 I 2016)), odsyłam więc do jej uwag.

turze, a zarazem koniunkturalnie stwierdzającego, że trzeba dla niej znaleźć w życiu właściwe, poboczne miejsce. W świetle współczesnych ustaleń teoretycznych trzeba by uznać, że dokonuje się tu coś na wzór Nyczowskiej *syллеpsis*: życie fizyczne (*bios*) jest upozorowanym spektaklem, który odwraca uwagę od ciała literackiego (*corpus*), nadpisującego realną egzystencję³⁸. „Ubóstwo jego biografii przy równoczesnej wspaniałości bibliografii dobrze unaocznia główną cechę Ważyka: żył literaturą i myślą spekulacyjną” – odnotuje kilka lat po śmierci poety biogram w „Roczniku Literackim”³⁹.

Podobny obraz, choć wymagający czytania między wierszami ze względu na swój apologetyczny ton i brawurową literackość, utrwaliła Małgorzata Baranowska we wspomnieniu *Znałam Ważyka hermetycznego*:

Idzie w swoim kapeluszu jasnym, wużywany do ostateczności, spodnie ze sztruksu koloru spaniela złotego, który zgrzeszył z rudym seterem, zrolowane, laska, wszystko, jak było, jak zwykle [...].

Nagle budzę się w okropnym poczuciu winy, że coś nie tak się dzieje. Budzę się i w ostatniej drobnie snu rozumiem, co ma mi za złe i co ukrywa. Właśnie, pod tymi masywnie obudowanymi kamieniem drzwiami, we śnie wydaje mi się, że to bazalt, Ważyk ukrywa, że umarł⁴⁰.

I tutaj pojawia się znaczące ujęcie, odpowiadające aparycji Ważyka z lat siedemdziesiątych: człowieka niskiego wzrostu, w kapeluszu, skromnego i szarzejącego, jakby wycofującego się do wnętrza („dośrodkowego” – rzekłby sam poeta), którego ostatnim śladem obecności fizycznej są spacer i flâneuryzm, człowieka dyskretnego w swojej materialności aż do granicy, którą staje się symboliczne upozorowanie istnienia.

Czy tym wspomnieniom wolno zaufać? Z pewnością nie należy przykładać do nich przesadnej wagi, ale warto zastanowić się nad ich powtarzającymi się komponentami (charakterystyczny głos, niski wzrost, rola stroju, niewspółmierność gestów i aspiracji). W takim sensie legendarne przejście, jakie dokonuje się w wizerunku Ważyka w latach czterdziestych, można by nazwać „hipersocjalizacją”, wyzbywaniem się ciała, organiczności czy też naturalności na rzecz tego, co kulturowo znaczące i oznaczone, a co przemawia zamiast niego. Taką funkcję zacznie pełnić w czasie okupacji i niedługo po niej mundur oficerski. Interesujące, w jaki sposób puentuje po latach tę przemianę Miłosz: „udało mu się [tj. Ważykowi] wywinąć z podejrzeń o trockizm i resztę wojny jakoś przeżyć w Związku, skąd wrócił w mundurze”⁴¹. W korespondencji powojennej odnajdujemy podobne wspomnienia przyszłego noblisty:

Wtedy [tj. w lutym 1945, w Krakowie – J. S.] nagle trafiłem na kogoś w mundurze oficera polskiej armii, przybywającego ze wschodu. Był to malutki człowieczek, ogromny nagan objął mu się o łydki. Adam Ważyk! Rzuciliśmy się sobie w objęcia. [...]

[...] od samego początku Ważyk czy Pasternak ważni byli, bo w mundurze, wcale nie że – pisarze⁴².

³⁸ Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2. – E. Winiecka, *O sylleptyczności tekstu literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4.

³⁹ *Adam Ważyk (1905–1982)*. „Rocznik Literacki” 1982 (wyd. 1988), s. 754.

⁴⁰ M. Baranowska, *Znałam Ważyka hermetycznego*. „Twórczość” 1983, nr 8, s. 78.

⁴¹ Miłosz, *op. cit.*, s. 70. Podkreśl. J. S.

⁴² Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Kraków 2007, s. 510, 545.

Jeszcze ostrzej (i chyba dość niesprawiedliwie, jeśli idzie o znajomość wojennych przeżyć Ważyka) rozprawia się z nim Gustaw Herling-Grudziński:

Gdy się patrzyło na niego [tj. na Ważyka], nic nie pozwalało przypuszczać, że pod tą małą i niezbyt hojnie obdarzoną przez naturę powłoką cielesną kryje się takie kłębowisko snów o potędzie. A przecież zaledwie znalazł się w 1939 r. we Lwowie okupowanym przez Armię Czerwoną, przeistoczył się natychmiast w miczurinowskie skrzyżowanie Wielkiego Inkwizytora z mikroskopijnym i złośliwym insektem. [...] Po wojnie Ważyk wrócił z Rosji do Polski w mundurze majora i z pistoletem sięgającym do kolan. Znowu ferował wyroki, gromił, groził i niby wyżeł w skórze ratlerka węszył na każdym kroku „przemysłowo ideologiczne”⁴³.

O tym powojennym „nowym wcieleniu” wspomina też Matuszewski, zauważając – podobnie jak Miłosz i Grudziński – że w latach pięćdziesiątych Ważyk „nosił nagan większy od siebie”, a przez to „bardzo śmiesznie wyglądał”⁴⁴. Dodaje z kolei Jacek Bocheński: „Mówił piskliwym głosem, bardzo się mądrył, zimny *besserwisser*, *guru*, rezoner, w związku z głosem i wzrostem wywierał trochę śmieszne wrażenie”⁴⁵. Utrwała się mimochodem obraz pisarza jako oficera wojskowego, ubranego w mundur i wyposażonego w pistolet (głównie nim wymachiwał); obraz groteskowy – karła, który bronią i dystynkcjami nadrabia brak autorytetu⁴⁶. Jakkolwiek krzywdzący jest to wizerunek, przeszedł do historii literatury, a mundur i falliczny pistolet, jako naddane, kulturowe atrybuty, wypierają w nim elementy organiczne czy somatyczne.

„Człowiek w burym ubraniu” zmienia szarość biednego garnituru na wojskowy płaszcz, ale wciąż pozostaje w tym sensie zakryty: ludzki, bo przyodziany. Potem, po roku 1956, powraca jako przechodzień:

ociężyły w jesiennym paltocie
posuwam się wśród ludzi i zgrzytu żelaza [Żale przechodnia. W 24]

Do końca jednak to właśnie ubranie będzie stanowiło o rzekomej cielesności podmiotu Ważyka, to ono będzie pełniło kluczową funkcję w taksacyjnej grze spojrzeń, to ono – a nie ciało, znajdzie się w gorzkiej refleksji z *Ars poetica*, w której przechodzi autor na stronę poetyki negatywnej, po raz kolejny (po *Pożegnaniu* z *Inkipo*) obwieszczając klęskę swojego filozoficzno-literackiego projektu:

Zdanie które miało być osią krystalizacyjną wiersza
przeniosłem przez miasta i drogi leśne
[.]
przez zmiany bielizny ubrania kapelusza [W 37]

Nawet jeśli docenimy próbę włączenia codzienności w negatywne rozrachunki

⁴³ G. Herling-Grudziński, *Kłęska i bunt dworzanina*. W: *Wujścia z milczenia*. Oprac. Z. Kudełski. Warszawa 1993, s. 214.

⁴⁴ R. Matuszewski, wypowiedź w: *Adam Ważyk. Errata do biografii*.

⁴⁵ Cyt. za: Szczęsna, Bikont, *op. cit.*, s. 26.

⁴⁶ Wbrew umiarkowanie pochlebnym opiniom o przedwojennej działalności poety – w tomie dotyczącym literatury powojennej charakteryzuje go także anegdotycznie P. Kuncewicz (*Agonia i nadzieja*. T. 2: *Literatura polska od 1939*. Warszawa 1993, s. 96): „Ważyk lata wojny spędza w ZSRR, w wojsku, pamiętnikarze wspominają jego olbrzymi rewolwer. Podobno raz z niego wystrzelili – w górę, na wiwat – i padł zemdlony ze zgrozy. Teraz sprawował literacką dyktaturę, celując w apodyktyczności obok dwu równie niskich wzrostem i równie apodyktycznych poetów, czyli Jastruna i Przyboscia”.

Ważyka, kodowanej przez najbanalniejsze, najbliższe skórze przedmioty, wers ów wypadnie dość groteskowo w sąsiedztwie „miast”, „lasów”, „zim”, „kobiet” i „ocaleni”, które cechuje, jeśli nie patos, to przynajmniej spora doza wzniosłości egzystencjalnej. Nasuwa się w tym kontekście również *Przechadzka* z ostatniego zbioru wierszy Ważyka:

Obojętnie przechodzę obok
 [.]
 chłopców i dziewczyn bez tajemnic serca i seksu
 brodatych przebierańców bez wieku siedzących koło fontanny
 odwracam od nich oczy w obawie że ukażą się nago i bez brody [Z 6]

Trzeba zapytać, co takiego odrzucającego, powodującego obawę podmiotu, jest w owych „przebierańcach”, że zasłużyli na miejsce między futurologami a kubistami, w galerii przeszłego wieku, rzeczy wymijanych po drodze do ostatecznego wycofania się bohatera z własnego wiersza („przechodzę na drugą stronę jeśli druga strona istnieje // Nie ma mnie koło fontanny / ani w kryształach”, Z 6). Czyżby właśnie ubranie i broda były tymi atrybutami, które pozwalają płynnie funkcjonować w nowoczesnym społeczeństwie, coraz bardziej obcym i mniej obchodzącym Ważyka? Mało prawdopodobne. Sygnalizuje nam przecież wyraźnie poeta, iż to tylko pozór, że mamy do czynienia z „przebierańcami”. Za kogo są więc przebrani albo raczej: co zostało tu przebrane? Jeśli brodę powiążemy zwyczajowo z mądrością, a ubranie z pewnym stopniem socjalizacji i reprezentowaną przez nie rolą społeczną (jak w przypadku munduru Ważyka), dojdziemy do wniosku, iż obnażenie, które mogłoby się dokonać na oczach bohatera, owo wzbudające lęk odsłonięcie, to odrzucenie kulturowych masek i konwenansów zapewniających funkcjonowanie pozorowego, ale jednak doświadczanego empirycznie świata.

Potencjalne „ukazanie się” ukrytej natury nie nosi tu znamion oświecenia, dojścia do prawdy, a jeśli już, jest to prawda o charakterze negatywnym, prawda nagiego ciała, którą kultura musi przykryć w swoim akcie założycielskim. Jawi się tu Ważyk jako zaskakująco konserwatywny i mimo deklarowanego ateizmu, mimo „sekularyzującej” korekty, jakiej dokonał na własnych wierszach po wojnie, bliski teologicznemu ujęciu ciała. Jak zauważył Giorgio Agamben, rekonstruując w eseju *Nagość* jedno z urządzeń antropotechnicznych, jakim jest ubiór, korzenie kulturowej dystynkcji nałożonej na ubranie sięgają biblijnych wykładni i sporów na łonie Ojców Kościoła⁴⁷. Do dziś dystynkcja ta pozostaje silnie umotywowana teologicznie. Człowieka nagiego – argumentuje włoski filozof – augustiańska doktryna określiła jako tego, który popadł w grzech i którego pozbawiono Bożej łaski, czyli szaty osłaniającej jego pierwotną nagość. W taki sposób opozycja: nagość-ubranie, została powiązana z naturą i łaską. Grzeszna jest w tym (augustiańskim) ujęciu właśnie natura, pierwotnie przysłonięta przez szatę Bożą, wtórnie zaś skrywana za ubraniami, natura jako enigma, z której dopiero strój/łaska formuje byt racjonalny i dobry. Tak oto natura, a za nią idąca nagość ciała, odkrywa istotową pustkę człowieka, bytu bez właściwości, ale za to dysponującego możliwością tworzenia i przekształcania siebie (według Agambena). Ten brak właściwości i pustkę nowo-

⁴⁷ G. Agamben, *Nagość*. W: *Nagość*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 2010.

czesnego człowieka zdaje się dostrzegać Ważyk nader wyraźnie już w latach sześćdziesiątych, tym samym wykluczając okazję do sygnowania własnego ciała tekstem, z założenia przeciwstawia się ono bowiem kulturze, literaturze i piśmiu.

Ciało jako przedmiot historii (literatury)

Można odnieść wrażenie, że dyskrekcja, skutkująca w liryce autora *Semaforów* pseudonimowaniem lub przeintelektualizowaniem cielesności, również w esejach przybierze podobną formę. Ale jest tak tylko w jednym przypadku: ciała samego poety. Gdy zostanie ono już odpowiednio zamaskowane, ukryte, na światło dzienne wychodzi ciało wręcz jako obsesja Ważyka. Jeśli spojrzeć, na jakiej płaszczyźnie odbywa się u niego negacja poszczególnych projektów poetyckich Dwudziestolecia, to okaże się, że cielesność i związana z nią rola zmysłów nieraz były kartą przetargową w periodyzacyjnych rozstrzygnięciach, więcej nawet: że urastały one do rangi kategorii kluczowej w próbach opowiedzenia historii literatury XX wieku, tak w *Kwestii gustu*, jak i w *Dziwnej historii awangardy*.

W pierwszej kolejności, zachowując chronologię, za niewłaściwe podejście do ciała jako do medium zanegowane zostały przez Ważyka tendencje młodopolskie oraz pokrewny im symbolizm.

Poeci Młodej Polski chcieli ukazać człowieka nie na szczeblu codziennej obserwacji, ale na szczeblu ukrytych sił psychicznych. W praktyce wyglądało to tak, jakby życie psychiczne podmiotu było niezależne od świata zewnętrznego i podlegało bezprzyczynowym falowaniom. Wyodrębniony ze świata podmiot słabo z nim kontaktował. Zajęty grą swoich stanów uczuciowych wyrzucał z siebie nie uzasadnione empirycznie skargi, żale, rozpaczę, złożone namietności. Nie nakierowany na świat zewnętrzny, wyrzekał się pośrednictwa zmysłów, niekiedy wypierał się cielesności. Ciążył mu zaimek „ja” oznaczający człowieka z krwi i kości, katapultował z siebie ducha albo duszę, która mogła się unosić swobodnie w przestrzeni poetyckiej. [Dz 12; podkreśl. J. S.]

To, oczywiście, obraz trafny⁴⁸, choć zarazem mocno uproszczony, spirytualistyczny, nie uwzględniający w ogóle znaczenia ciała w młodopolskich próbach transgresji. Pisząc o eksterioryzowaniu wnętrza, uwolnionego od materialnych i empirycznych uwarunkowań, Ważyk pomija ciało rozerotyżowane i profanowane, wykorzystywane do przekraczania kulturowych norm XIX-wiecznego mieszczaństwa. Komentarz o tym doda kilka stron dalej, łącząc go jednak już ze zmianą podejścia i schyłkiem epoki, z unaukowieniem wizji i trzecim wydaniem słynnej książki Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* (1911), gdzie diagnozom spirytystycznym dopisano pewne elementy empiryzmu. Znaczące także, iż „człowieka z krwi i kości”, tzn. człowieka pełnego, sygnuje dla Ważyka zaimek „ja”, z którego sam nader często rezygnował, pisząc bądź to w drugiej, bądź też w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Znaczące może nie tyle dla samej twórczości autora *Semaforów*, co dla całej formacji modernistycznej, która cierpiała w pierwszej kolejności na przerost „ja”, pojmowanego jako najważniejszy nośnik doświadczenia poetyckiego.

Gdzieś między starym a nowym umieszcza Ważyk w swoich esejach Witkacego,

⁴⁸ Zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994.

jako niestrudzonego eksperymentatora głębin psychicznych, z ducha jednak pisarza przedfreudowskiego. Oskarża go o sadomasochizm, w którym przejawiają się jeszcze fascynacje demoniczne, nie zaś nowoczesna psychoanaliza. Jak możemy się domyślić, programowe „bebechy” Witkacego będą dla Ważyka przewyżczeniem pustego spirytualizmu przez równie pustą i bezproduktywną filozofię świadomości:

Wyzbywszy się uzasadnień spirytualistycznych, [Witkacy] rozwinął nową, bardziej brutalną retorykę, potwierdzając bezapelacyjnie, że odśrodkowi, dla których pierwotna jest jaźń, a nie rzeczywistość, są pozbawieni zmysłów w oglądzie świata. Ta żelazna konsekwencja uderza szczególnie w scenach erotycznych: nie ma w nich ciała, ruchu, szczegółu, nie ma analizy doznań, nic, tylko werbalna egzaltacja realizowanego popędu, lawina egzaltowanych przymiotników. [Dz 17]

Opozycja między „odśrodkowymi” a „dośrodkowymi” twórcami to zarazem podstawowa opozycja organizująca Ważykowi XX wiek – przejście od filozofii ducha do filozofii empirycznych albo nawet: od filozofii w ogóle do ujęć socjologicznych (w tym marksizmu) i antropologicznych, w których na pierwszym miejscu jest realna treść świata, podmiot zaś jawi się jako wtórny wobec niej i od niej zależny. Również w *Kwestii gustu* nie zdaje Witkacy dość kuriozalnego, acz charakterystycznego dla Ważyka „testu doświadczenia”:

I zakończenie z aliteracją: „Zmacerowany cepem spacerowicz”. Te słowa dziesiątki razy przypominały mi się na ulicach rozmaitych miast, nigdy nie mogłem przystosować ich do żadnej okoliczności. Cep nie pasował do niczego. Kastet, żyłotka, pałka, ale nie cep. [K 63]

Dalej zaś znajdujemy zapowiedź uwag, które Ważyk rozwinie w *Dziwnej historii awangardy*, a które bez niej brzmią cokolwiek kontrowersyjnie: „Różnił się [Witkacy] od całej generacji literackiej, która wchodziła w życie, tym, że był całkowicie wyprany z bezpośredniej wrażliwości zmysłowej” (K 71). To dość poważny zarzut ze strony kogoś, kto bezpośrednio oglądu zmysłowego podnosi do rangi wspólnoty pokoleniowej i wysuwa na pierwszy plan empiryzm:

nową poezję wszędzie cechował zmysłowy ogląd świata, konkretność wizji, nakierowanie na przedmiot, zasada dośrodkowa, szczególne nastawienie na obraz, który otrzymywał różne stopnie autonomii zależnie od orientacji poetyckiej. Dualizm duszy i ciała został zaatakowany albo usunięty, ambicje metafizyczne ograniczono lub zarzucono, moralistyka zniknęła, kryteria moralne przeniesiono na teren stosunków społecznych. [Dz 31]

Brzmi ten fragment *Dziwnej historii awangardy* wręcz bajkowo, jakby za dotknięciem czarodziejskiej różdżki młodzi poeci (wśród nich zaś i Ważyk), przekonani o kluczowej roli codzienności i nie ujmujący już człowieka dualistycznie, lecz w jego materialnym i funkcjonalnym aspekcie, starli regresywne tendencje poprzedniej epoki. A jednak to właśnie na gruncie cielesności oraz zmysłowości pokłóci się Ważyk z futurystami, Skamandrem i Zwrotnicą.

Podrozdział o futurystach w *Dziwnej historii awangardy* zatytułowany zostaje *Odwet materii* i w całości właściwie podporządkowany rozważaniom o ucieleśnieniu się podmiotu, o błazeńskich wykroczeniach Sterna (i źródłach tego w dziecku-dziakusie Arthura Rimbauda) oraz o mariażu człowieka z maszyną Czyżewskiego:

Zamiast sił kosmicznych w człowieku – elektrycy i atawizm zwierzęcy (Czyżewski), zamiast duszy – cud ludzkiego ciała (Stern), zamiast głodów metafizycznych – głodny żołądek (Stern, Wat), zamiast chuci, czyli fatalizmu erotycznego – radosna płodność (Wat), zamiast masek kultury – popędy dzikusa

(Stern), no i kanibalizm (Jasieński, Stern), propozycja równie realna, równie prawdopodobna, jak to, że wilk z Czerwonego Kapturka pożre nas wszystkich. [Dz 46]

Zarazem kluczową kategorią, wedle której opisze Ważyk rodzimych futurystów, okaże się ich iście organiczna „namiętność pochłaniania”, „wszystkożerność” i wynikający z niej „głód” (Dz 46–47) – nie tylko jako tęsknota za metafizycznym przeżyciem (jak u Witkacego), ale jako głód realny, wynikający z uwarunkowań społecznych oraz jako wchłanianie w siebie brakującej treści świata. Ta wizja „poezji pożerającej”, bazującej na pierwotnych instynktach (Stern, Wat, Czyżewski), jest przez Ważyka afirmowana właśnie dzięki organicznemu (a więc i z gruntu materialistycznemu) charakterowi jej wyobraźni.

Rozliczenie ze Skamandrem w dużej mierze również opiera się na metaforyce somatycznej:

Trzeci z głównej trójki, Tuwim, bardziej żywiołowy, bardziej nerwowy niż tamci [tj. Lechoń i Słonimski], wygrzebuje się z młodopolskiej kombinacji chuci z tęsknicą, dochodził do zwyczajnej pochwały ciała i zmysłów z jednej strony, a do staroświeckiego sentymentalizmu z drugiej. [Dz 37–38]

Jest w tym i pochwała zdolności odzyskiwania materii wiersza z wyżyn duchowych oraz wprowadzania jej w obręb codzienności (także języka codziennego), i potępienie skłonności do rozmytych stanów emocjonalnych, które wielokrotnie cechowały teksty Skamandrytów. Ale choć powrót do ciała uznał Ważyk za rzecz przecierającą u nas szlaki nowoczesnej poezji, to właśnie różnice w podejściu do niego stają się podstawą nowej typologii. Pisze on w *Kwestii gustu*:

Aż nadto zdawałem sobie sprawę z tej [tj. Tuwima] koncepcji, która w praktyce przejawiała się w dynamice werbalnej związanej statycznym tematem. Nazywałem te wiersze stojącymi. Przeciwstawiałem im wiersze „chodzące”. [K 59]

Temu ujęciu trzeba poświęcić odrobinę uwagi, zwłaszcza że to jedyny moment, gdy Ważyk sam siebie określa jako poetę zdającego sobie sprawę z cielesnego uwikłania wierszy. Wedle autora *Wagonu* trzeba zarazem odróżnić wiersze „stojące” i „chodzące” od koncepcji wierszy psychosomatycznych czy lepiej: psychomotorycznych Przybosa. Dla tego drugiego była to metoda twórcza, która odciskała swoje piętno na tekstach: sposób rytmizowania ich był dostosowany do rytmu ludzkiego ciała, powiązany z oddechem i zapewniający łączność wiersza ze światem zewnętrznym⁴⁹. Ważyk nie ma na myśli tak rozumianej metody twórczej, bez względu na to, ile sam napisał „wierszy spacerowych”, których podmiot jest flâneurem, pieszym lub przebywającym w środkach komunikacji publicznej podróżnikiem, obserwującym zmieniające się w czasie miasto (tu: ze słynnym *Poematem dla dorosłych* na czele). „Wiersze chodzące” tworzy nie tyle spacerujący obserwator, ile wędrujący, poruszający się, przemieszczający się umysł. To jego zdolność do zmiany perspektyw „uruchamiała” tekst, który w wydaniu Tuwima okazywał się statyczny, bo zogniskowany na jednym tylko temacie lub emocji⁵⁰. Innymi słowy: „wiersz chodzący” odpowiada

⁴⁹ Zob. Przyboś, *Zapiski bez daty*, s. 178.

⁵⁰ Inna sprawa, że – wedle kluczowej dla Tuwima koncepcji – słowo poetyckie składało się z aspektu brzmienia, znaczenia i wcielenia właśnie (zob. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*. Warszawa 2007, s. 26).

dał w dużej mierze kubistycznej koncepcji wielopłaszczyznowości, a aspektem dynamizującym był w nim sposób prowadzenia narracji, opartej na zerwaniach i nieciągłości. Idealny przykład stanowi bardzo wczesny *Tramwaj* z tomu *Semafory*:

Iskra zaświeciła na lirze tramwaju
gwiazda uwięziona w czułym sercu lunet
Ten człowiek przejechany ach ten młody brunet
Kiosk z gazetami rzuca cień palmy
Patrzmy słuchajmy i palmy
Ile za dziennik ten piękna z kiosku?
Czytam go na głos i słyszę głos twój [WP 33]

Zmysłowość, jako kategoria wartościująca, pozwoliła też Ważykowi najpierw docenić, potem zaś odrzucić twórczość Peipera:

Peiper, który upajał się realnością zmysłową, jak wszyscy poeci tych czasów, i chętnie się do niej ograniczał, pseudonimował przedmioty, zjawiska, najprostsze myśli, w wyszukany sposób tasował pojęcia konkretne z abstrakcyjnymi. A i *Żywe linie* Peipera zaspokajały mój głód konkretności, ale z nadwyżką cerebralnej spekulacji, peryfraz, kompozycyjnej kunsztowności. [K 61]

Ta „nadwyżka” powróci również w *Dziwnej historii awangardy*, gdzie dość zaskakująco odniesie Ważyk twórczość Peipera do angielskiej poezji lat dwudziestych XX wieku, za jej pierwowzór podając manierystów i Johna Donne’a.

Złożone konstrukcje metaforyczne i obsesyjne roztrząsanie tak zwanych cielesnych i duchowych właściwości rzeczy – takie cechy charakterystyczne przybrała, zdaniem Karla Shapiro, poezja angielska lat dwudziestych [...].

Usuńmy z diagnozy [...] duchowe właściwości rzeczy i spotęgujemy cielesne, a określenie to będzie doskonale przylegało do niektórych wierszy Peipera [...]. [Dz 59, przypis 1]

I dalej:

Peiper podawał się za poetę oczu, polował oczami. To, co zobaczył, najczęściej roztrzasał scholastycznie albo na współ przysłaniał. Zdarzało się jednak, że zmysłowa realność brała górę i dyktowała mu wizję. [Dz 61]

Na przeszkodzie do pełnego docenienia Peipera stoi więc to, co – za socrealistycznym esejem Ważyka z lat czterdziestych o Antonim Gołubiewie – nazwać byśmy mogli „chorobą stylu”. Cieleśność ulega u niego nadmiernemu usztucznieniu, przełożeniu z narzucającej się, zmysłowej prostoty na koncept poetycki. Zabawne, że ten sam zarzut mamy prawo postawić większości somatycznie ukierunkowanych wierszy Ważyka – prawdopodobnie dlatego to Peiper, a nie np. Przyboś stał się jego największym adwersarzem w ramach naszej awangardy.

Takich rozstrzygnięć, sympatii i animozji znalazłoby się znacznie więcej w komentarzach autora *Wagonu* na temat różnorodnych optyk i stylów poetyckich, jak również sztuki przekładu (zdaje się, że tylko pisaniu jako praktyce fizycznej nie poświęcił szczególnej uwagi). Istotne jest w tym kontekście to, iż linie podziału, jakie wyznacza Ważyk w Dwudziestolecie międzywojennym między „dobrą” i „złą” poezją, pokrywają się w pierwszej kolejności z jego deklarowanym stosunkiem do cielesności i zmysłowości. Podkreślmy: deklarowanym, bo wbrew rygorystycznym rozliczeniom poetów z ich empirycznego podejścia i prób sprowadzenia duszy na ziemię w sferę świadomości – Ważyk był z nich wszystkich najbardziej powściągliwy we własnej praktyce literackiej.

Do ostatnich znanych wierszy, wydanych już po śmierci poety, zaliczamy m.in. *Zegary ciała*, wiersz jakże symptomatyczny dla całej jego twórczości. Choć nie można mu odmówić kunsztu tytułowej metafory i sprostania rygorowi formy, to znowu wprowadza autor *Semaforów* ciało „zaledwie” jako narzędzie poetyckie. Nie chodzi wszak o konkretne ludzkie ciało, z którym mierzy się podmiot, ale o cielesność świata, jako zasadę łączącą w wielki łańcuch bytów:

zegary ciała biją w głazie, w tulipanie,
w drabiny Jakubowej słowach liczebnikach⁵¹.

Ciało znowu nie występuje dla siebie ani jako ono samo, lecz jako pewna ogólna właściwość istnienia, w którą wpisany jest upływ czasu. Bardzo to, swoją drogą, przypomina moment z *Wierszy śródziemnomorskich* Wata, zawiera ten sam topos starzejącego się w sposób organiczny świata.

Ciało niedoskonałe

Wspomnieliśmy, że ciało własne stanowi dla Ważyka głównie narzędzie umożliwiające istnienie literatury, którego jednak nie da się w nią włączyć, które z konieczności (jest rozciągle, ułomne, śmiertelne) pozostaje poza sferą pisma. Znacząca wydaje się tu niechęć poety do samego pisania właśnie, jego deklarowana wielokrotnie nieufność wobec słowa i języka – bytów sztucznych, a więc nierealnych – przy równoczesnym pozytywnym waloryzowaniu życia i sfery praktycznej. Znacząca tym bardziej, że Ważyk był przecież erudytą i znakomitym, „wiernym czytelnikiem”⁵², od najmłodszych lat zanurzonym w świecie literatury. W rozmowie przeprowadzonej z okazji 50-lecia twórczości powtarzał te intuicje raczej bez toposu afektowanej skromności:

Nie piszę dlatego, że umiem pisać wiersze. Muszę mieć bardzo silne pobudki zewnętrzne. [...] Zawsze potrzebne są bardzo silne bodźce, by mnie uwolnić od niechęci do pisania, bo u mnie ona jest autentyczna. [...] Ona jest u mnie, niestety, naturalna. Wolalbym jej nie mieć – więcej bym napisał⁵³.

Status ciała własnego w eseistyce Ważyka jest pokrewny jego miejscu w całej poetologicznej refleksji autora *Wagonu*. Ciało to pojawia się bezpośrednio głównie w snach, poza nimi zaś przede wszystkim umożliwia działanie (spacerowanie, siedzenie, czytanie), osadza w przestrzeni i ulega trudom czynności fizycznych, pozostając niewidoczną lub celowo ukrytą podstawą empirycznych konfliktów, odciskających się w literaturze. Piszę się dzięki ciału, a nie o ciele – tak dałoby się skwitować somatyczną świadomość poety.

Jeśli wszakże wrócić do mitobiograficznych korzeni Ważyka, można znaleźć jeden wyraźny moment, w którym ciało na powrót splata się z literaturą: chorobę. Jest ono przede wszystkim ułomne i z tej właśnie ułomności rodzi się opowieść. Za

⁵¹ A. Ważyk, *Zegary ciała*. „Zeszyty Literackie” 1999, z. 65, s. 76.

⁵² Pisałem o tym szerzej w artykule *Zwykły, wierny, mamroczący: „czytelnik” Adama Ważyka* („Przerzutnia” 2015, nr 1. Na stronie: <http://przerzutnia.pl/wp-content/uploads/2015/03/5-Skurtys.pdf> (data dostępu: 2 VIII 2016)).

⁵³ *Rozmowa z Adamem Ważykiem*. W: J. Zięba, *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*. Lublin 2006, s. 72 (niechęć Ważyka do pisania potwierdza też Hertz w korespondencji z Miłoszem).

swój moment inicjacji w poezję uznaje Ważyk przebytą chorobę, w czym naśladuje, oczywiście, Rimbauda. Czytamy w wierszu *Morze*:

I kiedy piszę te słowa, pierwszy raz po długiej chorobie,
morze nie dzieli nas, nie wierz. Jestem przy tobie. [WP 21]

Ten sam motyw rozpocznie późniejszy *List rekonwalescenta*:

Dziś pierwszy raz od czasu jak leżałem chory
wyszedłem dobre ciepłe poczułem kolory
Podczas każdej choroby wrażliwość zmieniamy
jak dziecko z łona matki wyszedłem dzisiaj z bramy [WP 48]

Choroba wiąże się tu z przebudzeniem świadomości (otwarcie się na inny rodzaj percepcji), ale nie sposób jeszcze stwierdzić, czy pisanie jest jednym z powiślań, w którym ciało ugiąć się musi wobec mocy chwytu poetyckiego i wstąpić w mit, czy też pisanie oraz wejście w świat literatury jest swego rodzaju ozdrowieniem, czyli stanem naturalnym. Znając jednak pozostałe sympatie Ważyka – jego niebywałą erudycję w młodzięcym wieku i niechęć do tego, co naturalne, organiczne, chaotyczne (entropia) – a zarazem kulturowo obciążony sztucznością wymiar praktyki literackiej, drugą możliwość trzeba by wykluczyć.

Potwierdzenie znajdujemy w esejach biograficznych: również tutaj decydującą rolę we wprowadzeniu do świata literatury odgrywa ciało, jego ułomność i niezdolność sprostania lekturze. „Książki, które miałem okazję czytać samodzielnie, znajdowałem na koldrze podczas choroby” (K 8) – tym wspomnieniem właściwie rozpoczyna się narracja Ważyka o „przygodach człowieka książkowego” z *Kwestii gustu* (poprzedza ją tylko refleksja o dosłownym oddziaływaniu literatury na umysł dziecka). Jedną z bardziej wymownych scen jest z kolei opisane kilka stronik dalej omdlenie autora, który jako młody chłopiec biegł z dworca, żeby dokończyć lekturę *Walgeria Udałego* Stefana Żeromskiego. Skomentowane to zostało następnie ze swadą, nadającą temu wypadkowi nowe znaczenie (widziane już z perspektywy kogoś, kto wie, jak oddzielić od siebie porządkę pisma i życia):

Ta przygoda ostrzegła mnie przed zapatrzeniem w literaturę piękną, pouczyła, że nie warto poświęcać żadnej cząsteczki życia dla książek, że dla spraw sztuki trzeba wyznaczyć ograniczone miejsce w życiu. [K 21]

A jednak, gdyby przełożyć tę scenę na całość niewątpliwie mitologizującej autobiografii, jaką odgrywa przed czytelnikiem w *Kwestii gustu* Ważyk, okaże się, że pełna immersja w świecie literatury jest równoznaczna z kresem życia. Po pierwsze, mamy więc sztukę, której wyznaczyć trzeba miejsce, odgrodzić ją, sztukę związaną z życiem świadomości; po drugie zaś – życie organiczne, biologiczne jako podstawowy warunek egzystencji w ogóle. Granicą (barierą?) między światem literatury a światem materialnym staje się właśnie ciało, w którym nader często czai się ułomność. Podobnie – od własnej choroby – zacznie zresztą Ważyk polemikę z koncepcją modernizmu według Kazimierza Wyki, tak jakby kluczową granicą dla zaangażowania w życie literackie, zmieniające się nieuchronnie w historię i ponownie wracające do literatury, była właśnie choroba, a wraz z nią organiczne, fizyczne, realne istnienie⁵⁴.

⁵⁴ Pisze A. Ważyk w artykule *U modernistów* („Twórczość” 1977, nr 8, s. 80): „Zacznę od wspo-

To symptomatyczne, że gdy w grę wchodzi jakiś mitologiczno-retoryczny moment inicjacyjny, Ważyk zwraca się w stronę choroby, czyli niedomagania ciała, którego efektem są również kryzys świadomości i zaburzenia percepcji (w koszt wliczone zostały, oczywiście, gorączka i upływ czasu). Wykorzysta ten zabieg raz jeszcze po opublikowaniu *Poematu dla dorosłych*, gdy swoje komunistyczne zaangażowanie na rzecz aparatu partyjnego nazwie chorobą, a potem konsekwentnie utrzymywać będzie, że wówczas zwariował. Tak też ukierunkuje on podmiot w *Próbie*, czyli w roku 1957, pisząc już w drugiej osobie i wycofując się za maskę liryczną:

Siedziałeś przy biurku słysząc kobiecy głos w łazience
 Leciałeś nad pustynią między dniem a nocą
 Jak Łazarz wracający z za grobu
 wchodziłeś do tramwaju po ciężkiej chorobie [W 20]

Tym powrotem jest, oczywiście, otwarcie oczu i odrzucenie zasłony komunistycznej (czy lepiej: socrealistycznej) ideologii estetycznej. To swoisty powrót do świata żywych, zmartwychwstanie ciała, które nie potrafi jednak nadażyć za pęknięciami świadomości, za „prawdą nieciąglą” (*Powrót*. W 20), czyli prawdziwym, znanym Ważykowi od dawna obliczem epoki fizyki kwantowej, ekonomii i statystyk. Ale ponownie – tak samo jak w *Morzu* – powrót po chorobie i związane z nim uleczenie ciała jest równocześnie szansą powrotu do literatury, która okazuje się ostatecznie bliższa prawdy o świecie niż zmarnotrawione na działalności cenzorsko-agitacyjnej „fizyczne” życie.

Może to główna przyczyna wycofania własnego ciała z wiersza i z refleksji teoretycznej: inaczej niż u Wata czy Przybosa, pismo nie ucieleśnia się u Ważyka, ale raczej rywalizuje z tym, co organiczne, o miejsce (przestrzeń, rozciągłość) w świecie. Jeśli już pojawia się ciało, jest zawsze w cieniu, stanowi źródło pewnych stanów afektywnych, nigdy jednak – cel czy obiekt sam w sobie. To chyba największa tajemnica całej twórczości Ważyka: owo ukryte, mistyczne, pojęte w sposób negatywny ciało. Przewija się ono przez dzieło autora *Semaforów* w tych momentach, gdy daje o sobie znać niemożność, choroba lub słabość, gdy trzeba iść, spać, siedzieć, gdy świadomość, doświadczająca nieciągłości świata, trzeba ulokować w konkretnym miejscu, w przestrzeni i czasie. „Sapiemy na schodach w nierealnym świecie” (*Goście*. W 34) i „Przewracam się na trzeci bok” (*Hotel*. W 29) – to dwa doskonale przykłady form istnienia Ważykowego ciała: albo przypomina ono o egzystencji rozumianej jako trud, stanowi ostateczną granicę między „ja” a światem, życiem a śmiercią (jak w przywołanej w tytule szkicu *Barierze z tomu Zdarzenia*), albo jest ciałem metaforycznym, skonstruowanym jako hipotetyczna możliwość przekroczenia własnej jednostkowości i skończoności (np. ciałem sobowtóra, dychotomią twarzy-maski, kubistycznym przełamaniem organiczności, inną formą istnienia⁵⁵).

mnienia, które na pozór nie wiąże się z tematem. W 1928 po przewlekłej grypie znalazłem się jako rekonwalescent w Otwocku”.

⁵⁵ Znamienne, że w *Kwestii gustu* wspomina Ważyk, jak w baśniowych fantazjach literackich interesowały go przede wszystkim właśnie te zmiany form istnienia: „Zdaje się, że wyobrażenia mityczne i baśniowe, które stanowią opozycję wobec sposobu istnienia ludzkiego, nieśmiertelność, znikanie, lewitacja, transfiguracja, zachowanie młodości – pociągały mnie naprawdę, inne mogły zdrasnąć moją wyobraźnię przez swoją osobliwość, jak na przykład wyprawa po uszkodzony mózg

Choroba w ogóle przewija się u Ważyka w jakiś niepokojący sposób przez całą twórczość, wyznacza ważne cykle, służy jako argument retoryczny, urasta wręcz do (skądinąd ciekawej) koncepcji periodyzacyjnej:

Każdy okres ma swoje reprezentatywne choroby, co więcej, ma choroby odchodzące i wschodzące. Urzeczenie gruźlicą w *Czarodziejskiej górze* było akordem przebrzmiewającym, magia chorób urazowych i leczenia sugestią była nowością. [K 74]

Czy podmiot wiersza [*Czcielowi maszyn* Sterna – J. S.], człowiek leżący wznak, jest w stanie agonalnym, czy w ataku epilepsji? Raczej to drugie. Wielka choroba ma swoją wielką tradycję literacką (Konrad po *Improwizacji*, Dostojewski). [Dz 73]

14 lat przed słynną rozprawą Susan Sontag⁵⁶, choć w nieco innym duchu, posługuje się Ważyk chorobą jako metaforą definiującą nowoczesność: z ustępującą tajemniczością gruźlicy i wstępującą epoką zawodzącego, ułomnego ciała, którego urazy poddane zostaną medykalizacji. Na granicy między racjonalną, zmedykalizowaną nowoczesnością urazów a Mannowską gruźlicą lokuje się inna jeszcze historia. Choroba urastająca do rangi symbolu podwójnie naznaczy spotkanie z Władysławem Riffem i Brunonem Schulzem. Najpierw przebywając w pensjonacie w Zakopanem, poznaje Ważyk śmiertelnie chorego na gruźlicę Riffa oraz jego przyjaciela, wtedy rysownika, Schulza. Historię tej znajomości wywołują z pamięci właśnie rozważania o gruźlicy w *Czarodziejskiej górze*, które płynnie przechodzą w refleksje o czasie w sadze Marcela Prousta (K 86–89), a także o podobieństwach jego stylu do stylu Riffa. Następnie sam, zachorowawszy na grype, nie może Ważyk odwiedzić umierającego przyjaciela i w sposób mistrzowski spleta w jednym obrazie śmiertelność, ułomność, przemijalność oraz trzech pisarzy:

po tej karcie z Zakopanego pierwszy raz odczułem bezsens śmierci i bezsens życia. Przez długi czas po grypie miałem stan podgorączkowy, nie komunikowałem się z ludźmi, żyłem jak poczwarzka, czytałem Prousta, powoli, zdanie po zdaniu, tom po tomie. Ostatnie tomy były wydane pośmiertnie. Czy Władysław Riff zdażył przed śmiercią doprowadzić swoją powieść do końca? [K 90]

To jednak nie cały węzeł, w którym mieszają się Mann, Proust, Schulz, Ważyk i Riff, a na planie symbolicznym: literatura i ciało. Próby odzyskania rękopisów Riffa zarówno przez Ważyka, jak i Schulza kończą się niepowodzeniem, a my dowiadujemy się, że zostały one spalone w procesie dezynfekcji pomieszczeń po zmarłym artyście. W ten sposób przepada cały jego dorobek, cała powieść, którą nerwowo próbował sfinalizować przed śmiercią. Wraz z cielesnym śladem przepada tym samym intelektualny ślad po Riffie, po jego stylu i języku, który wobec braku rękopisów zaciera się Ważykowi w pamięci.

Orlanda, ale nie mogły jej usidlać” (K 13). Gdyby zapytać, na czym polega ten ludzki „sposób istnienia”, Ważykową odpowiedź znajdziemy w humanistyczno-egzystencjalnym modelu: zwrotu na stronę człowieka jako materialnej, ułomnej istoty, wrzuconej w świat i heroicznie mierzącej się z entropią, zarówno jako utratą informacji, jak i upływem czasu (oczywiście, egzystencjalizm potępi poeta *ex cathedra* w okresie socrealistycznej gorączki, ale świadomy konkurencji ze strony J.-P. Sartre’a, która zaciążyła w latach sześćdziesiątych na oficjalnej doktrynie Partii Komunistycznej).

⁵⁶ S. S o n t a g, *Choroba jako metafora. – AIDS i jego metafory*. Przeł. J. A n d e r s. Kraków 2016 (inne wydania: 1978, 1988).

W kilka miesięcy później miałem sen o Władysławie Riffie. Spotkałem go na ulicy ni to w Warszawie, ni to w Zakopanem. Cały był owinięty w bandaże, jak człowiek niewidzialny Wellsa. Mówił mi coś zagadkowego, co powinienem był odszyfrować. – Przecież pan nie żyje – powiedziałem zdziwiony. Potwierdził i bandaż zaczął się rozwijać w powietrzu, ukazując becziesną pustkę. Usłyszałem urywany szloch w głębi organizmu i zbudziłem się obłany zimnym potem. [K 91]

Czy powinniśmy potraktować to wspomnienie jako coś więcej niż tylko wynurzenia pamięci i schematyczny koszmar? Gdyby *Kwestia gustu* nie była esejem mitobiograficznym, doskonałą sylleptyczną kreacją Ważyka – może nie. A jednak w jakimś celu spisany został ten właśnie, nie zaś inny koszmar, ten, któremu towarzyszą kluczowe dla autora *Wagonu* tropy: ukrytego lub nieobecnego ciała, „bezciesnej pustki” oraz tego, co ją otacza bądź zakrywa i co pozwala się odszyfrowywać, odkrywać, interpretować: bandaż, tkanina, płótno. Tam, gdzie nie ma ciała, nie ma też życia, następuje fizyczna nieobecność, ale dopiero tam zaczyna się praca literatury i tekstu jako jedynego medium, poświadczającego jego dawną obecność.

Ta kwestia nasuwa inną jeszcze refleksję. Ważyk bezceremonialnie zwalczał „bezciesność” poprzedzającej go formacji, podzielaną przez nią opozycje: ciało-dusza, i tendencje spirytualistyczne. Był to dla niego zawsze biegun negatywny, sygnujący sztuczność poetyckiego gestu i fałsz, ukryty w myśleniu całego pokolenia. Pod koniec życia poeta sam jednak zaczął się mierzyć z coraz bardziej widmowym, becziesnym czy też niematerialnym statusem rzeczywistości. Gdy czytamy *Wagon* i *Zdarzenia*, w oczy rzuca się przede wszystkim tęsknota za przeszłością i obcość w stosunku do terażniejszości. Ważyk świadomie wybrał przeszłość, mimo że z „jego” Warszawy nie został kamień na kamieniu, bo to w przeszłości tkwiło realne doświadczenie i materialny konkret. Doświadczenie późnej nowoczesności, którego sam staje się bezwiednym i nie w pełni świadomym uczestnikiem, rozpuściło zaś empiryczną pewność, zaowocowało światem danych, informacji i cyfr, w których statystyczne „zliczenie” człowieka wiąże się nie tylko z odebraniem mu podmiotowości, ale też z odcieśnieniem. Nie może zatem dziwić negatywna diagnoza dotycząca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Ważyk spodziewa się jedynie dalszych postępów ciemności.

W *Silva rerum*, ostatnim tekście zamykającym tom *Zdarzenia*, zbiorze (jak nakazuje genologicznie tytuł) przypadkowych z pozoru, nie powiązanych ze sobą spostrzeżeń o nowoczesności, która wydziedziczyła i odstawiła na boczny tor swojego nieodrodzonego syna, czytamy:

Halucynacje? Gdzie nam do tego!
Sami jesteśmy jak widma [Z 41]

Uderza w tym wypadku już nie tyle literackie „obrobienie” materiału, co właśnie notatkowość, tak jakby jedynie te strzępy refleksji, powidoki, które przekraczają poetyckość, mogły dać świadectwo przemian świata. Jacek Trznadel określił ten późny styl Ważyka mianem „intelektualnego eseju poetyckiego” (WP 13), i coś jest na rzeczy. Coraz mniej symetrii w wierszach, coraz mniej walki z uproszczonym modelem percepcji, więcej za to po prostu sprozaizowanej refleksji, jakby spostrzeżenia poetyckie samoistnie zmieniały się w metakomentarze. Te zaś dotyczą nie szaleństwa diagnozowanej epoki i powrotu do irracjonalności roman-

tycznej, ale odcieleśnienia, przy zachowaniu pozorów rozumu. Ważyk odbiera swoim bohaterom prawo do halucynacji, a więc do błędu, do poddania się majakowi sennemu; każe zauważyć widmowy status bycia nie jako formę fantazji lub koszmar (z czym spotykamy się jeszcze w latach sześćdziesiątych), lecz jako realną, zmysłową kondycję człowieka. To chyba jego najbardziej rozpaczliwy gest – radykalny materialista i empirysta dostrzega horyzont, za którym żadne z podzielanych przez niego wartości nie będą już fundamentalne i stałe.

Jest rok 1977. Ważykowi pozostaje 5 lat życia, od kilku – zмага się ze złym stanem zdrowia. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że jego twórczość skoncentrowana na świadomości i percepcji spotyka się w tym momencie z rozwijaną 10 lat wcześniej przez sytuacjonistów krytyką Spektaklu⁵⁷ – absolutnej wirtualności, królestwa pozoru, fetyszyzacji i symulacji. Pytanie, które niebezpośrednio wiąże się z somatyczną metarefleksją Ważyka, dotyczyłoby więc również tego: czy aby jego ostrożność wobec ciała, niechęć do epatowania organicznością, a przy tym walka z młodopolską bezcielesnością, nie wyculiły go aż nadto na fetysz cielesności, na pozór, który skrywa obietnica naturalnego, autentycznego lub organicznego zanurzenia w rzeczywistości? Innymi słowy: czy pesymistyczne spojrzenie poety na dematerializującą się historię, bezcielesny pochod widm i magmę formowanej od nowa pamięci – jako syntetyczny rzut oka na koniec XX wieku – nie idzie ramię w ramię z zaproponowaną kilkanaście lat później przez Jacques’a Derridę widmologią? Tego sztychu nie dane było Ważykowi zrobić, ale można domniemywać, że to właśnie niematerialność i bezcielesność stałyby się kolejnym ogniwem jego refleksji o historii XX stulecia, jako nieudanym projekcie tworzenia nowego człowieka. Pyta Agamben w *Nagości*:

Z czego zrobione jest widmo? Ze znaków, a dokładniej z sygnatur, czyli ze znaków, cyfr i monogramów, które czas ryje na powierzchni rzeczy. Widmo zawsze nosi na sobie datę, jest więc istotą prawdziwie historyczną⁵⁸.

Późny Ważyk jest takim właśnie widmem, takimi widmami okazują się podmioty w jego twórczości. Wszyscy noszą na sobie konkretne historyczne daty, są na-

⁵⁷ Podtrzymuję tym samym tezę, że późna twórczość Ważyka nie jest wyłącznie nostalgiczną tęsknotą za utraconą młodością, która kieruje go w stronę materialności. Charakteryzuje go raczej badanie warunków własnej dematerializacji w upłynniającym się świecie i dostrzeganie pozoru, jako tego, co paraliżuje realne działanie, a co jest wynikiem doprowadzonej do ostateczności, spekulatywnej świadomości nowoczesnego człowieka. G. Debord (*Spoczeźństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przekł., wstęp, koment. M. Kwaterko. Warszawa 2006, s. 38) pisał, że „Spektakl jest spadkobiercą całej ułomności zachodniego projektu filozoficznego, który ujmował działalność ludzką za pomocą kategorii oglądu. Opiera się on zresztą na nieustannym rozprzeszczerzaniu racjonalności technicznej zrodzonej z tej myśli. Nie urzeczywistnia filozofii, ufilozoficznia rzeczywistość. Spektakl to konkretne życie wszystkich ludzi, które wyrodziło się w spekulatywne uniwersum”. To wszystko, co młody Ważyk postrzegał jako rewolucyjne i pomocne w obalaniu resztek myślenia religijnego, ostatecznie – jak się okazuje – prowadzi do kłeski i powrotu tego myślenia w postaci afirmacji oddzielenia. To równocześnie niepowodzenie samego marksizmu (w rodzimej, socjalistycznej odmianie) jako projektu, z którego materialistyczny umysł Ważyka zrezygnować nie może, ale który nie spełnił pokładanej w nim błędnie nadziei powrotu do świata.

⁵⁸ Agamben, *op. cit.*, s. 48.

znaczeni pewnymi wydarzeniami i do nich przypisani (zburzenie i odbudowa Warszawy, nawrócenie socrealistyczne, próżne nadzieje wokół „Europy”⁵⁹). Ciało autora *Semajorów* (*corps*), tak jak i sama organiczna cielesność (*chair*) od początku pozostawały zaledwie tłem, fakturą. Należało je usunąć w cień, aby wykreować poezję, która ciału służy, ciało naśladuje, poprzez ciało kontaktuje się ze światem, lecz za cenę wycofania go jako elementu znaczącego.

Widmowość jako horyzont istnienia przywodzi na myśl zarazem nowy związek między twórczością Ważyka a autorem najciekawszego, jak dotąd, wyboru i posłowania do niej: Andrzejem Sosnowskim⁶⁰. Może nie tylko namacalna sensualność Ważyka i jego doprowadzony do absurdu formalizm teoretyczny, ale właśnie wymykająca się materialność podmiotu i świata najbardziej łączy Ważyka z Sosnowskim. Wszak był to poeta krain fantastycznych i utraconych: Warszawy, Inkipo, Ofiru, Krainy Środka, poeta głosu zawieszony w próżni świadomości i deklaratywny materialista, który na własne oczy obserwował kres materialności jako filozoficznego fundamentu rzeczywistości.

Abstract

JAKUB SKURTYS University of Wrocław

“BODY BARRIER IS IMPASSABLE” ADAM WAŻYK’S EMBODIMENTS

The article discusses the functions, meanings and motives of body in Adam Ważyk’s writings, revising the existing convictions about its solely textual character connected with awareness (or imagery) and constructivist nature. Reconstructing this Ważyk’s symbolic figure as based on biographical and memorial contexts, the paper attempts to embody the poet and to show the way in which the theme presence/absence of the body mirror Ważyk’s poetical and literary-critical reflections. The author’s considerations focus on Ważyk’s post-war creativity and its processual character, and aims at presenting somaticity as a vital, though carefully hidden, element in the process of transforming one’s own life into literature.

⁵⁹ Zob. Ł. Garbał, D. Szczerba, *Nota edytorska do reedycji miesięcznika „Europa”*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2.

⁶⁰ A. Ważyk, *Wiersze i dwa poematy*. Wybór, posł. A. Sosnowski. Wrocław 2011.